

# De lo literario y lo fílmico en *Del amor y otros demonios*

From the literary and the cinematographic in  
*Del amor y otros demonios*

EDWIN CARVAJAL CÓRDOBA \*

---

Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia  
ecarvajal26@hotmail.com

## RESUMEN

Este texto expone un estudio de la adaptación cinematográfica de la novela colombiana *Del amor y otros demonios* realizada en 2010 por la directora costarricense Hilda Hidalgo. Se basa en algunas teorías fílmicas y presta especial interés a aspectos propios de los lenguajes literarios y cinematográficos puestos en la escena de la adaptación, tales como la narración, el espacio, el tiempo, el plano y las secuencias, aspectos que ayudan a comprender la dimensión de ambos lenguajes en su propuesta estética, y la manera como se imbrican para captar el tema que se recrea de un momento histórico tan importante en Colombia.

*Palabras clave:* Adaptación y transferencia cinematográfica, Gabriel García Márquez, Hilda Hidalgo, literatura colombiana.

\*Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, Colombia. Coordinador del Doctorado en Literatura de la misma universidad, y miembro del Grupo de investigación Estudios Literarios (GEL). Doctor en Teoría de la Literatura y el Arte y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, España. Este artículo contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad del grupo GEL, otorgado en 2009 por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia.

## ABSTRACT

This text shows a study of the filmes adaptation of the Colombian novel *Del amor y otros demonios* made in 2010 by the Costa Rican director Hilda Hidalgo. It is based in some filme theories and gives special attention to specific aspects of the filme and literary languages placed on the stage of adaptation, such as narrative, space, time, level and sequences, aspects that help to understand the dimension of both languages in their aesthetic propose, and the way they are interwoven to capture the theme that recreates a historical moment so important in Colombia.

*Keywords:* Adaptation and filme transference, Gabriel García Márquez, Hilda Hidalgo, Colombian literature.

*Recibido:* 03.03.2011. *Aceptado:* 18.04.2011.

## 1. EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN

Las relaciones entre cine y literatura han sido abordadas desde varias perspectivas, aunque no existe una disciplina específica que se ocupe de ellas. Si el espacio textual y el fílmico han sido analizados interdisciplinariamente, desde ámbitos de estudio tan dispares como la Teoría de la Comunicación, la Semiótica discursiva o la Literatura Comparada, se debe tal vez a que los problemas que versan sobre las relaciones entre ambos objetos pueden abarcarse desde muy distintos ángulos. Por un lado, desde una óptica más preocupada por el objeto literario, están los estudios que se interesan por el análisis de las influencias de la literatura en el cine, por ver cómo las técnicas literarias dan lugar o inspiran determinadas técnicas cinematográficas; por otro, y muchas veces no exentos tampoco de ese espíritu de rivalidad y confrontación, están los estudios que versan sobre la influencia del cine en la literatura, sobre las técnicas cinematográficas que han contribuido a generar nuevos procedimientos narrativos en la literatura, hasta entonces no contemplados. A su vez, y ésta nos parece la óptica más interesante, están los análisis de las obras o corrientes híbridas, en los que se intenta una fusión de los dos lenguajes. En esta última tendencia se inscribe el presente análisis de los problemas de la adaptación cinematográfica.

Desde cualquier enfoque, el estudio de las relaciones entre cine y literatura se produce en un eje de confrontación que suele perjudicar siempre al texto fílmico. Desde el terreno de la literatura ha habido a menudo una acti-

tud soberbia hacia el cine, una especie de condescendencia que deja espacio al cine, presuponiendo siempre una superioridad intelectual en el lenguaje literario, en el tipo de receptor que crea y en la actividad reflexiva que requiere y promueve. No hay que olvidar que los cineastas, hasta hace poco tiempo, estaban demasiado ocupados en terminar de definir el lenguaje cinematográfico, en adaptarse a los nuevos cambios y avances tecnológicos en un campo aún en gestación y en continua renovación, o simplemente luchando para que el cine fuese considerado un campo artístico, como para entrar en este tipo de debates. Pero el cine, con el paso del tiempo a su favor, ha demostrado ser un medio de expresión que, por su heterogeneidad, posee una fuerza y unas posibilidades que pueden sin duda desbordar la literatura.

En este contexto, el tema de las adaptaciones literarias ha sido un asunto que ha generado todo tipo de reacciones por parte de cineastas, escritores, guionistas y críticos de arte desde que el cine comienza a adoptar las formas narrativas de la novela en su incipiente desarrollo artístico de las primeras décadas del siglo XX. Fue entonces Griffith y su revolución narrativa, basado en modelos literarios de Balzac y Dickens, quien introduce en el cine los primeros ingredientes literarios, lo que supone, según Carmen Peña (1992), una asimilación y transformación de diversas “técnicas y estructuras formales que afectan la organización de la trama, a las dislocaciones espacio-tiempo y a algunos modelos de la descripción y del punto de vista” (138). Desde ese momento histórico han sido muchas las influencias que ha recibido el cine de la literatura, pero no solamente en los procesos de adaptación, sino también en la construcción misma de guiones originales y en su posterior realización<sup>1</sup>.

Pero no sólo el cine adapta algunas formas narrativas de la literatura sino también sus historias con diferentes fines cinematográficos; es decir, para copiarlas, simplificarlas, transformarlas, traducirlas, reelaborarlas o para tomarlas como pretexto para una nueva versión totalmente independiente<sup>2</sup>. Sin embargo, para Peña (1999) y para muchos estudiosos de las relaciones

<sup>1</sup> Sin embargo, se debe recordar que el proceso a la inversa también se ha producido muchas veces, es decir, la influencia que el cine ha ejercido sobre las prácticas mismas de la literatura, a partir de la adopción de mecanismos mostrativos propios del lenguaje cinematográfico, o incluso a partir de la recreación o interpretación de guiones cinematográficos en formato de novela, fenómeno que se conoce con el nombre de novelización.

<sup>2</sup> Si se quiere tener un panorama bastante completo sobre las diversas teorías y concepciones sobre los procesos de adaptación, se sugiere el artículo de María Celia Romea “¿Qué une y qué separa al cine y a la literatura?” (2001), donde presenta un estudio sistemático de las formas y modelos de adaptación asumidos por diferentes teóricos de la materia y en donde sobresalen los expuestos por P. Baldelli (1966), G. Wagner (1975), D. Andrew (1984) y G. Bettetini (1984).

entre literatura y cine, “el paso del texto literario al filme supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen” (23), debido a las técnicas disímiles que operan en cada arte, y por último, debido al lenguaje, ese instrumento distinto con que trabaja cada arte: la palabra literaria frente a la imagen cinematográfica, o en otras palabras, el arte mostrativo del cine, frente al arte narrativo de la novela. Con esto se está aceptando que la representación de adaptaciones siempre es una segunda lectura de la obra literaria en la cual se fundamenta el filme, porque una adaptación siempre se produce por “el interés suscitado por el mensaje o las características de un texto y el deseo de mostrarlo en una nueva forma de expresión, para traspasarlo o tergiversarlo, de acuerdo con las expectativas de quien lo interpreta; por tanto, existen variadas formas de adaptar” (Romea, 2001: 29).

Por su parte, el cineasta José Luis Cuerda expresa que todo adaptador debe hacer un acercamiento de la obra literaria desde el argumento, la historia y los personajes (Fundación Caballero Bonald: 182), tal como se ve reflejado claramente en la película de Hilda Hidalgo (2010), *Del amor y otros demonios*, pues la directora costarricense selecciona cuidadosamente algunos elementos de la novela de García Márquez y los plasma en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, como advierte el escritor Eduardo Mendicutti, dicho acercamiento no debería ser entendido como un proceso fiel de traslación de elementos de un arte a otro, sino por el contrario de ajuste propio al arte al cual se adapta, de tal forma que la película tenga “cuerpo como cine, y estructura de película” (Fundación Caballero Bonald: 188), sin importar con ello traicionar el arte literario, base de la adaptación. Con lo cual se admite la idea antes mencionada de “traición creativa”, referenciada por muchos directores y guionistas para referirse al proceso mismo de la adaptación; tal es el caso del cineasta español Enrique Urbizu, quien plantea la necesidad de “tener una relativa falta de escrúpulos, traicionarse a uno mismo y, en ocasiones, traicionar las virtudes literarias del escritor” (Urbizu, 2004).

El libro de Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema* (1975), expone de manera pertinente la creación de conceptos y modelos que permiten estudiar la adaptación, distanciados claramente respecto de la ideología de “fidelidad”, y para ello presenta tres modelos a partir de los cuales es posible acercarse a una experiencia crítica de la adaptación literaria; son ellos: la *transposición*, donde la novela se proyecta con un mínimo de interferencias; el *comentario*, donde de manera consciente se interpreta la novela con una intención diferente por parte del realizador; y la *analogía*, que busca inten-

cionalmente llevar a cabo otra obra de arte distinta (45). Desde este panorama se tendría que afirmar que el filme de Hilda Hidalgo se ubicaría en la segunda categoría, es decir el comentario, pues como se verá más adelante la directora ubica como centro de su película el tema de la enfermedad de la rabia y la superstición, y deja de lado muchos otros elementos de gran importancia para la significación de la trama novelesca.

Otro ejemplo de análisis que se pondrá en la escena de esta interpretación tiene que ver con el modelo de *transferencia y adaptación* de Brian Mcfarlane (1996), quien propone que todas las adaptaciones cinematográficas se mueven en dos planos: el de la transferencia o plano de la cercanía con la obra base, y el plano de la adaptación, o plano de la lejanía (23). Este elemento teórico es importante para este estudio porque servirá para analizar detalladamente algunos planos y las secuencias de la obra cinematográfica e identificar a su vez los cambios o las transposiciones producidos con respecto a la obra base, su grado de incidencia en la misma y la lectura que se construye en dicho proceso fílmico.

## 2. LO NARRATIVO HECHO FÍLMICO

*Cuanto más transparente es la escritura,  
más se ve la poesía.* Abrenuncio

El epígrafe de este apartado, proferido por el médico judío Abrenuncio de Sa Pereira Cao en la novela *Del amor y otros demonios* de García Márquez (1994), nos sirve de pretexto para lanzar la hipótesis que trabajo en este texto, y que tiene que ver con la transparencia, levedad, simplicidad y lentitud del filme de Hilda Hidalgo; es decir, se quiere sostener que la película *Del amor y otros demonios* se vale de la transparencia argumental y técnica para hacer más palpable su poesía, para limitar su efecto estético casi exclusivamente a la imagen muda, a la lentitud de las secuencias, a la simplicidad de los diálogos, por último, a la belleza paisajística y fotográfica que sobresale en el filme.

En aras de hallar elementos que permitan desarrollar la anterior hipótesis se hace necesario hacer breves alusiones a las tramas narrativa y cinematográfica, para luego dar paso a la interpretación de esta última a la luz de las teorías anunciadas en el primer apartado de este estudio.

De la trama literaria se debe decir que alrededor de la historia de amor entre Sierva María de Todos los Ángeles y el padre Cayetano Alcino del

Espíritu Santo Delaura y Escudero, se configuran otras historias de igual importancia para comprender la dimensión de dicho amor y todos los antecedentes y las consecuencias que la preceden. Entre las muchas historias que adquieren autonomía literaria por el despliegue narrativo que conllevan, sobresalen: el carácter mitómano de Sierva; la extraordinaria prehistoria de Bernarda Cabrera, madre de Sierva; la prehistoria del Marqués de Casalduero: Ygnacio de Alfaro y Dueñas, padre de Sierva; la prehistoria del médico judío: Abrenuncio de Sa Pereira Cao; la prehistoria de Dominga de Adviento: la negra esclava quien era la ley en casa de Sierva; la prehistoria de Martina Laborde: monja reclusa compañera de Sierva en la cárcel; la historia de mal de rabia que sacudió a Cartagena de Indias; la historia de Dulce Olivia, quien perdió la razón por dedicarse al arte de hacer sillas de montar; los intentos fallidos para curar a Sierva, los cuales a la postre la enfermaron más; la prehistoria de la disputa entre las monjas Clarisas y el episcopado local; la prehistoria del Obispo Toribio de Cáceres y Virtudes, y del padre Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero en Salamanca, España; la prehistoria del Virrey y la Virreina; y la prehistoria del padre Tomás de Aquino de Narváez, reemplazo del cura Cayetano, y quien finalmente muere sin ninguna explicación.

Estas historias son abordadas en la novela con el vigor literario que caracteriza la prosa de García Márquez, y con la idea de darle cuerpo, coherencia y verisimilitud a la trama central de su novela. Resta mencionar algunos elementos formales que también contribuyen al logro de este proyecto novelístico, tales como el narrador, el espacio, el tiempo y otros artificios literarios. En este sentido, se debe decir que en la novela sobresale el narrador omnisciente que todo lo sabe, y lo que hace es contar la historia, entrelazada con microrrelatos de los personajes. El espacio que sobresale es Cartagena de Indias con sus calles, plazas y murallas, al igual que los espacios internos como la casa del Marqués, el Convento de Santa Clara, el Leprosario, la casa del Obispo, y la casa del Médico. El tiempo corresponde a la Colonia, a la época de la Inquisición en pleno siglo XVIII, aproximadamente 1750; y se hace uso de introspecciones y retrospecciones constantes para traer acontecimientos del pasado o adelantar situaciones del futuro en la narración. Finalmente, sobresalen dos artificios claves para la significación de la novela: El eclipse de sol como metáfora del ambiente, pues este se debate entre la luz y la oscuridad, el fuerte sol y la tempestad, entre el calor y el frío, entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la ensoñación; y la intertextualidad literaria con varios sonetos de amor, desamor y muerte del poeta español Garcilaso de la Vega, uno de los poetas más importantes

del Renacimiento español.

Ya en el plano del contexto cinematográfico, se debe decir que la trama central descansa casi exclusivamente sobre dos elementos que moldean la película de principio a fin: el amor de Sierva María con el padre Cayetano y los elementos supersticiosos y exóticos relacionados con el mal de la rabia y lo maravilloso o insólito que sucede en el caribe colombiano. El primero cobra fuerza desde los primeros minutos de la película cuando el padre Cayetano es recomendado por el obispo para que se encargue de curar la enfermedad de Sierva, situación que en la novela sucede muy entrada la narración. Los encuentros entre estos personajes se registran en casi todas las secuencias de la película, y no hay planos, encuadres y códigos sonoros, fotográficos o de iluminación que no hagan alusión a ellos. El segundo elemento, es decir la peste de la rabia y lo supersticioso también está relacionado con el amor de Sierva y Cayetano, pues gracias a la mordedura que le causa un perro entra en escena el padre Cayetano para lograr su purificación, dado el estado demoníaco en que se encuentra según el obispo Toribio de Cáceres y varios parroquianos supersticiosos de la Cartagena colonial de aquellos tiempos.

Con lo anterior queda claro que el filme de Hilda Hidalgo, su primer largometraje y primera mujer en adaptar una obra de García Márquez, no traspone en la escena cinematográfica todos los pretextos narrativos de la novela, sino que por el contrario selecciona dos entre todos aquellos que le ayuden a configurar una lectura más *leve* de la novela colombiana con el objetivo, en términos de Wagner, de presentar su propia interpretación, su singular comentario de la obra objeto de la adaptación. Es así entonces como escoge los dos anotados, fundamentales en la trama novelesca, dejando de lado los otros pretextos y prehistorias de la obra literaria que ya antes fueron señalados. La selección de sólo dos pretextos narrativos, de entre más de diez importantes que predominan en la novela, podría ser otro argumento que ayude a sostener la hipótesis de la levedad o transparencia del filme de Hilda Hidalgo, pues con dos pretextos no sólo se reduce la complejidad narrativa de la novela, sino que también sale a flote toda su poesía encarnada en el pretexto del amor de los amantes; asimismo, se da la posibilidad de ahondar un poco más en la personalidad retraída de los personajes y en las supersticiones que los circundan, y que a la postre los llevará a la muerte, en el caso de Sierva, o a la cárcel, como es la situación del padre Cayetano.

De igual modo, los elementos formales puestos en el espacio textual fílmico son casi los mismos que se emplean en la novela; y digo casi, pues dada la complejidad de ambos lenguajes, no sería adecuado pensar que se dan en igual grado de correspondencia. Por tanto, se tiene que la película también

se instala en el mismo tiempo, espacio y contexto histórico de la novela, es decir, en Cartagena de Indias en tiempos de la Colonia, con negros esclavos de trasfondo, con la presencia vigilante de la Santa Inquisición y con brotes de pestes como la rabia que afloran según la ocasión o superstición provinciana. También se observan los mismos personajes novelescos en la escena cinematográfica, con sus mismos roles y personalidades, especialmente los amantes, los padres de Sierva y las autoridades eclesiásticas presentes en el filme. Y los dos artificios novelescos, es decir, la poesía de Garcilaso y el eclipse, también cobran vida en la proyección del cinematógrafo, y serán un valioso pretexto que la directora costarricense utilizará con gran soltura para tejer la trama central de su filme: el amor y la superstición.

Asimismo, existen otros elementos técnicos y narrativos en este filme que nos permitirán sustentar la hipótesis de trabajo, esto, siguiendo los procedimientos técnicos en un filme expuestos por Carmona (2002). En este sentido, se tienen la lentitud, brevedad y austeridad de las secuencias; la simplicidad del paso de una secuencia a la otra, ya que no se suceden con algún artificio especial (fundidos, persianas, o barridos); la linealidad temporal y espacial, salvo en aquellos casos de los sueños o las ensoñaciones; la abundancia de planos medios y primeros planos, casi siempre fijos; los códigos sonoros son pocos, pues prevalecen pocas voces y ruidos a diferencia de la música sinfónica que tiene más presencia; la *angulación* de la cámara casi siempre se da normal, es decir a la altura de los ojos de los personajes, sólo en una ocasión se presenta el picado, y en otra el contrapicado; la iluminación es colorida en los espacios exteriores: mar, cielo, murallas, sol, luna, nubes, plazas y calles de Cartagena, mientras que en los espacios cerrados es blanco-oscuro, tal es el caso de la casa de Sierva o su propia celda; en algunos casos el punto de vista coincide con el personaje, es decir que los espectadores perciben o ven lo que el personaje ve, y por ello la cámara se desplaza con el personaje; diálogos escasos o muy cortos, y por tanto el sentido de la vista se agudiza para darle a la imagen una significación más determinante. El amor aparece en el primerísimo primer plano de la película, acompañado de varios elementos supersticiosos o exóticos: collares, salamandras, caracoles, mariposas, insectos, vestidos, cantos y diálogos en lenguas africanas.

Ahora bien, para continuar tejiendo la hipótesis de lectura que se lanzó páginas anteriores, es necesario entrar en contacto con aquellos elementos fílmicos que le dan forma de película a los pretextos narrativos de la novela de García Márquez. En este sentido es necesario comenzar haciendo alusión a la brevedad de las secuencias del filme, pues se suceden muchas, de corta extensión, y en donde prima la presencia de la imagen y el silencio, en au-



sencia de diálogos u otros elementos narrativos de gran carga sonora. Un ejemplo de este tipo de secuencias se tiene cuando se presenta el eclipse solar que contempla el padre Cayetano y el obispo desde la terraza de la iglesia, y Sierva y la reclusa Martina desde la celda del convento. Esta secuencia es una fiel transferencia de la novela, pues en el espacio fílmico son los mismos cuatro personajes los que contemplan el fenómeno natural, y sostienen los mismos diálogos. Lo dos primeros extasiados ante el eclipse se dedican a observar, mientras el obispo expresa “Dios es grande” una vez se hace la noche en pleno día, mientras que Sierva, en el mismo momento, le informa a su compañera de celda que su padre la llevará al otro lado del mundo, a lo que Martina sin vacilación sentencia que cuando se mueren dejan de existir. Una vez finaliza el eclipse, Martina regresa a su celda, y el obispo y el padre vuelven a hablar del tema de la posesión de Sierva, ante lo cual el padre expresa sus dudas, y el obispo insiste en su estado demoníaco.

En esta secuencia, que dura aproximadamente cuatro minutos, los procedimientos técnicos utilizados, los cuales implican también efectos de sentidos, permiten vivenciar con mucha emoción el fenómeno natural en todo su esplendor, y vivir la noche en pleno día, el letargo que ocasiona el calor del mediodía y la ansiedad que despierta el eclipse en los cuatro personajes que lo contemplan. Esto es posible gracias a los planos de conjunto y de detalle utilizados para captar el eclipse, también a la implementación de los elementos de iluminación, perspectiva y color que facilitan la invención del fenómeno natural en un rincón del Caribe colombiano. En esta secuencia no se presenta música de fondo, ni el color blanquecino que caracteriza al filme, ni diálogos largos que opaquen el esplendor de la luna y el sol. El único fondo que predomina son las miradas ansiosas de los personajes, y las referencias a la grandeza de Dios, el mal de Sierva y la inexistencia del más allá luego de la muerte. Estas referencias son claves durante toda la película, como ya se ha dicho antes, es decir aquéllas relacionadas con la superstición, y mucho más en medio del eclipse, de ese fenómeno natural que emana luces y sombras por igual y genera infinidad de inquietudes sobre la vida y la muerte.

Contemplamos entonces una secuencia clave para entender la trama fílmica, porque la directora se vale de este fenómeno natural para enmarcar los dos tópicos sobre los que fluye su obra, al tiempo que permite sembrar más inquietudes y sombras sobre los acontecimientos que le aguardan a los amantes en una época dominada por la superstición, por la falta de lucidez y por las dudas perpetuas que genera la razón humana cuando es atravesada por lo religioso o por lo supersticioso. Secuencia que, como ya se dijo, es

una transferencia en sentido pleno dado que la directora conserva los mismos diálogos, personajes, ambiente y tensión de la novela, proyectados con imágenes certeras, limpias y ágiles en la consagración de las sensaciones y emociones que le conceden al espectador un estado de deleite estético.

A diferencia de la anterior secuencia, que tiende más a la transferencia cuidadosa del pasaje de la novela de García Márquez, y que son las que más predominan en el filme, el segundo grupo de secuencias que servirán ahora de ejemplo para explicar el modelo de Transferencia y Adaptación de McFarlane pertenecen a un momento de adaptación en sentido estricto, sin decir con ello que no haya tendencia a la transferencia directa que ha empleado Hilda Hidalgo en la mayoría de las secuencias de la película. La secuencia de adaptación, o de comentario siguiendo la terminología de Wagner, se presenta cuando inicia el filme y observamos a Sierva María que se desplaza durante varios segundos en una canoa por el pantano; la cámara la enfoca en plano medio, de espaldas al espectador, y con un fondo blanquecino que da la impresión de irrealidad. Luego se da vuelta y le habla en lengua africana a su nana, la esclava Dominga de Adviento, quien en ese momento, en un plano medio y fijo, se encuentra dirigiendo la canoa por el pantano. Esta primera secuencia dura un minuto y de inmediato se cambia a otra, ya no de color blanco sino negro, con cantos fúnebres de fondo en lengua africana, en donde prevalece la oscuridad en los encuadres y el llanto de Sierva María en un primer plano, quien llora la muerte de su nana. Esta secuencia termina con un plano de conjunto en donde Sierva en lengua africana y con varios objetos de la imaginería religiosa de su nana, la despide al lado de las murallas, a modo de ritual fúnebre. En ambas secuencias prevalece el blanco-oscuro, los cantos fúnebres de fondo, la mirada extraviada de los dos personajes y la ausencia de diálogos o discurso.

Las anteriores secuencias no existen en la trama novelesca, pues Sierva nunca sale de su casa, y las únicas dos veces que lo hace es cuando la muere el perro en la plaza de la ciudad, y cuando la recluyen en el Convento de Santa Clara. Y de la muerte de Dominga, el narrador lo expresa en una ocasión, a modo de comentario, pero sin ningún otro detalle argumental. Asistimos entonces a una adaptación clara de un momento no vivido en la novela, pero que la cineasta costarricense crea para dar sentido a su propia lectura de la novela colombiana; lectura que pretende dar mayor relevancia a los elementos que rodean a la pareja protagonista, es decir, a lo sobrenatural, lo exótico o lo diferente. En esta secuencia los cantos, lenguas y ritos fúnebres africanos aparecen en un lugar privilegiado, desprovistos de diálogos claros, pero de una gran carga semántica para comprender los comporta-

mientos y hábitos de los negros esclavos que habitan en casa del Marqués de Casalduero, padre de Sierva. En este sentido, lo exótico o desconocido encarnado en la figura de los esclavos se reviste de especial significado en el filme toda vez que son elementos que se vinculan directamente con lo desconocido y con el devenir de la pareja protagonista, en este caso particular de Sierva María, dado que ella, por el descuido y falta de interés de sus padres, ha adoptado la lengua, costumbres, ritos y vestimenta propia de los esclavos; elementos que se dosificarán a lo largo del filme para representar aquello que adelantábamos al principio, es decir, el amor vinculado con la superstición o lo maravilloso como únicos temas fílmicos de la obra de Hidalgo. En síntesis, asistimos a una secuencia que marca el inicio de la película, al tiempo que da las coordenadas para su comprensión: lo supersticioso en función de Sierva María de Todos los Ángeles.

Otro grupo de secuencias del filme que se mueven en el plano de la adaptación y el comentario tienen que ver con los sueños y las ensoñaciones de la pareja protagonista. Estas secuencias, que existen en la obra literaria, excepto la última ensoñación recreada, fueron modificadas de tal forma que se ciñeran a la propuesta temática y estética de Hilda Hidalgo, es decir a la presentación de una trama sencilla, en blanco-oscuro, con breves diálogos y largos silencios que sirvan de telón de fondo a los amantes y a la superstición. Por tanto, son secuencias que se mueven entre el terrero de la transferencia y la adaptación, dada su existencia previa en la novela, pero modificadas a través de la óptica minuciosa de la directora del filme. En total son dos sueños: uno vivido por Sierva y el otro por el padre Cayetano; dos ilusiones o ensoñaciones vividas por el padre Cayetano; y otra ilusión de realidad con la que termina la película, y en la que se proyectan a los dos amantes con ese fondo blanquecino que caracteriza a toda la película; ensoñación, por supuesto, que no está presente en la novela y que es otro comentario o adaptación que introduce Hilda Hidalgo para desvanecer a los amantes del cinematógrafo y de la retina de los espectadores que observan su final y el fin mismo de la película. Con esta técnica también se genera un predominio casi absoluto del punto de vista exterior, como una especie de “meganarrador”, en términos de Gaudreault (1998), predominio que se tiene en otras secuencias del texto fílmico<sup>3</sup>.

Los dos primeros sueños que viven por separado los amantes en la novela se dan en un campo nevado de Salamanca. Ella ve nevar desde la ventana,

<sup>3</sup> Importante teórico de las relaciones existentes entre el cine y la literatura, y autor de varios estudios teóricos donde indaga minuciosamente las distintas formas de representación y de narración que se presentan en todo proceso de adaptación cinematográfica.

mientras come unas uvas, y tiene miedo porque sabe que la última uva marcará su muerte. Él, en su sueño, ve que ella está viendo nevar desde la ventana de aquel campo de Salamanca que le recuerda sus años de seminarista en aquella ciudad española, y siente mucho miedo porque también sabe que la última uva representará la muerte de Sierva. Así son los sueños de los amantes en la novela. En el filme se produce la adaptación o comentario de dichos sueños, y tiene que ver con el cambio del campo nevado de Salamanca por una alberca, y las uvas por un candelabro con una vela encendida. En el sueño del padre Cayetano, con el característico color blanco que inunda la pantalla, éste observa a Sierva sentada al lado de la alberca con el candelabro, la cámara en movimiento va captando su cuerpo en detalle, y luego con un plano general se ve cómo el pie de Sierva lanza el candelabro al agua, y cuando ésta se apresura a recogerlo, despierta con las campanas de fondo sentado frente a su escritorio. El segundo sueño, que en la novela corresponde a lo soñado por Sierva, en la película se le atribuye de nuevo al padre Cayetano, quizás con el interés de reforzar su enamoramiento irracional por Sierva. En este sueño sucede casi lo mismo que en el primero, la única diferencia tiene que ver que la cámara enfoca en un primer plano el cuerpo de sierva, luego con un plano de detalle se ve cómo su mano intenta coger el candelabro que yace encendido en el fondo de la alberca, luego saca su mano con fuerza y la alberca se va tiñendo poco a poco de color negro y se observa la llama casi extinguida. El sueño termina con música de fondo, un primer plano del rostro de Sierva que mira la cámara, y el padre Cayetano que despierta con el repicar de las campanas de la iglesia. Lo blanquecino, la música de fondo, el silencio de los personajes y la limpieza del montaje son las principales características de estas secuencias.

Mientras tanto, las dos ensoñaciones las vive el padre Cayetano despierto, pues en ambas se da la aparición de Sierva quien le susurra en el oído. En la primera, se ve al padre Cayetano sentado en su escritorio leyendo y, de repente, del fondo oscuro del cuarto se presenta Sierva, quien le susurra en el oído la expresión “Te conozco”. Inmediatamente suenan las campanas y el padre Cayetano descubre que era una simple ilusión. En la segunda, la cámara contempla en un plano de detalle al padre frente a un crucifijo y, como en la anterior, del fondo oscuro surge Sierva para susurrarle en el oído los siguientes versos de Garcilaso: “Por vos nací, por vos tengo la vida, por vos he de morir y por vos muero”. Él se vuelve para acariciarla y besarla, pero ésta desaparece, como en su primera aparición. Ambas ilusiones tienen más de ensoñación que de un sueño propiamente, dada la ausencia de lo blanquecino, y debido a que no se presenta el cambio de planos y encuadres

tal como sucede en los dos sueños iniciales. Además, estas ensoñaciones tienen más de adaptación que de transferencia, especialmente porque los versos de Garcilaso los pronuncia el padre Cayetano en la novela, mientras que en el filme es Sierva quien los canta, y con ello refuerza no sólo el enamoramiento mutuo que viene en aumento entre los amantes, sino también cierto grado de desquiciamiento o trastorno en el que comienza a debatirse el padre Cayetano, pues sus versos antes proferidos están ahora en boca de su amante no presente. Resta decir que los versos de Garcilaso funcionan como referente trágico de los acontecimientos que vivirán más adelante los amantes; además, son intertextos o artificios que ahondan en lo angustioso y trascendental del amor experimentado por los amantes.

Por último, se tiene la ilusión o ensoñación final que viven los amantes al mismo tiempo, junto a la alberca, con el color blanquecino y la música de fondo que ambientan este tipo de experiencias de irrealidad en la escena cinematográfica. Esta última secuencia es fundamental para entender no sólo el funcionamiento de la trama amorosa y lo supersticioso, sino también la estética del espacio textual fílmico que quiso crear la directora costarricense. Como ya se dijo antes, es la secuencia que marca el final de la película, justo después de ver al padre Cayetano en la prisión y a Sierva María moribunda en la celda del convento luego de varias sesiones de exorcismo. La secuencia se inicia con la cámara en movimiento por la alberca, colores encendidos, el agua en movimiento adornada con hojas y flores de distintos colores y tamaños. Estos detalles los capta la cámara con planos generales y primeros planos para delimitar con precisión el espacio donde se hallan los amantes. La cámara en movimiento sigue su desplazamiento por la larga cabellera de Sierva, y a su paso, planos de detalle van enfocando una variedad ilimitada de insectos coloridos que pueblan su hermosa cabellera roja sin ningún asomo de peligro, sino que, por el contrario, en una armonía vital, pues las mariposas aletean su alas, los caracoles se desplazan sin perturbación y el resto de insectos se mueven con la ilusión de bienestar. El color blanquecino acompaña toda la escena, así como la música de fondo. Más tarde la cámara en un primer plano descubre el rostro de Sierva, y al lado se devela el rostro del padre Cayetano que le susurra varios versos reformados de Garcilaso: “Que la eterna noche oscura, cure estos ojos que te vieron, dejándome con otros que te vean”. Cuando terminan los versos, la cámara enfoca en primer plano a los amantes que se besan y se acarician, y luego se van desdibujando sus rostros por medio del color blanquecino que puebla toda la pantalla hasta que desaparecen por completo para dar paso a la oscuridad total que marca el fin de la película.

Es una secuencia muy bella que, como las anteriores de los sueños y las ensoñaciones, evidencia la transparencia de la técnica utilizada por Hilda Hidalgo en su filme para captar la poesía, tal como se anunciaba en el epígrafe de este apartado; técnica que en esta secuencia se sintetiza en los amantes captados por el lente en movimiento, con planos básicos que enseñan la sensualidad y el erotismo de Sierva y Cayetano, adobados con los cantos de amor y de muerte profesados por este último, así como lo exótico y supersticioso a su alrededor, en esta ocasión representado por los insectos que pueblan su cabellera rojiza y el color blanquecino, casi sepulcral, que los enmarca en la pantalla para luego desaparecer en medio de la oscuridad perpetua.

De esta manera la hipótesis de trabajo planteada al inicio de este texto se convalida, puesto que durante todo el análisis de transferencia y adaptación o comentario propuesto para este filme, hallamos muchos elementos técnicos y narrativos que nos permiten sostener hasta este final que la película *Del amor y otros demonios* de Hilda Hidalgo plantea una estética fílmica sustentada en un guión muy básico y en unos componentes fílmicos elementales que engrandecen la puesta en escena de la trama, con lo cual hace palpable y vital su propuesta poética, que por supuesto es distinta a la del texto literario, pero igual de válida y meritoria en este otro texto cultural.

## REFERENCIAS

- Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in filme theory*. New York: Oxford University Press, 278 pp.
- Baldelli, Pio. 1966. *El cine y la obra literaria*. La Habana: Icaic, 366 pp.
- Bettetini, Gianfranco. 1984. *La conversación audiovisual: Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 213 pp.
- Carmona, Ramón. 2002. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 323 pp.
- Fundación Caballero Bonald. *Literatura y cine. Actas del congreso Literatura y cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald (sin año de edición), 254 pp.
- García, Márquez, Gabriel. 1994. *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Norma, 198 pp.
- Gaudreault, André. 1998. *De la literatura al cine*. París: Klincksieck, 232 pp.
- Hidalgo, Hilda. 2010. *Del amor y otros demonios* (filme). San José: Costa Rica-España-Colombia, y Alicia Films.

- Mcfarlane, Brian. 1996. *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 223 pp.
- Peña Ardid, Carmen. 1992. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 222 pp.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Encuentros sobre Literatura y cine*. Teruel: Instituto de Estudios de Teruel y Universidad de Zaragoza, 365 pp.
- Romea, María del Carmen. 2001. *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: ICE- Horsori, 321 pp.
- Urbizu, Enrique. 2004. "Sastre, fontanero, amante y traidor: el trabajo del adaptador cinematográfico". Conferencia en Universidad de Granada, Granada.
- Wagner, Geoffrey. 1975. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: NJ y Fairleigh Dickinson UP, 378 pp.